ROK · I · WARSZAWA · Nr. 3

ŚPIEW w SZKOLE

MIESIĘCZNIK

ORGAN SEKCJI NAUCZYCIELI MUZYKI
I ŚPIEWU
• ZWIĄZKU
NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

W. T. R.

LISTOPAD · 1933 ROKU

T R E Ś Ć   N U M E R U:

- **ARTYKUŁY:**
- ROMAIN ROLLAND — PIEŚŃ LUDOWA.
- BRONISŁAW RUTKOWSKI — POWSZECHNE ROZŚPIEWANIE A JEDNOGŁOSOWY ŚPIEW ZBIOROWY.
- TADEUSZ MAYZNER — MIASTO I WIEŚ W PIEŚNI LUDU.
- BOLESŁAW PLEŚNIARSKI — CZY ZACHODZI POTRZEBA REFORMY ŚPIEWU DZIECIĘCEGO?
- STEFAN WASIAK — W SPRAWIE ORKIESTR LUDOWYCH I SZKOLNYCH.
- KAROL HŁAWICZKA — KSZTAŁCENIE POCZUCIA RYTMICZNEGO.
- KRONIKA.
- WIADOMOŚCI Z ZAGRANICY.

Recenzje.
Dział informacyjny.

„Śpiew w szkole" za miesiące grudzień 1933 r. i styczeń 1934 r. ukaże się w połowie stycznia w podwójnej objętości, jako numer 4 — 5.

NAKŁADEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

ADRES REDAKCJI I ADMIN.: Warszawa, Wybrzeże Kościuszkowskie 35.
Redakcja czynna codziennie od godz. 11 do 14: tel. 238-92
Administracja czynna od godziny 8 do 15, tel. 269-49.

WARUNKI PRENUMERATY:

Prenumerata roczna	zł. 8.—
Dla członków Związku Naucz. Polsk.	zł. 4.—
Przy prenumerowaniu dwóch i więcej czasopism .	zł. 3.—

KONTO P. K. O. Nr. 435.

KAŻDY CZŁONEK Związku Nauczycielstwa Polskiego może otrzymać „Śpiew w Szkole" bezpłatnie, jako dodatek miesięczny do „Głosu Nauczycielskiego".

ŚPIEW W SZKOLE•
WARSZAWA•ROK•I•1933/4 N•3

ROMAIN ROLLAND

PIEŚŃ LUDOWA

Pewnego wieczoru wuj Godfryd, zostawiony sam sobie, oddalił się o kilka kroków od domu i usiadł nad brzegiem rzeki. Krzyś powlókł się za nim, nie mając co robić...

Gęstniejący zmrok zacierał zwolna rysy Godfryda; wpadł w dziwny stan odrętwienia. Ziemia pcgrążała się w mroku, a na jasnem niebie rodziły się gwiazdy. Słychać było cichutki plusk fali, konik polny ćwierkał gdzieś w pobliżu. Dziecko rozmarzone i bliskie snu, żuło bezmyślnie źdźbła trawy. Nagle w ciemności Godfryd zaczął śpiewać. Śpiewał słabym, ledwie dosłyszalnym głosem, który zdawał się płynąć z głębi. Była w tym głosie wzruszająca szczerość uczucia, jakgdyby głośno wyjawianych myśli i niby przezroczystość jasnej wody, odsłaniająca serce do samego dna. Nigdy Krzysztof nie słyszał podobnej piosenki. Była w niej dziecinna prostota, smutek i monotonja; rozwijała się powoli, przerywana niekiedy długiem milczeniem i rozbrzmiewała znowu, rozpływając się w otaczającej nocy. Zdawała się przychodzić z niezmiernej dali i ginąć, niewiadomo gdzie. Pogodna z pozoru, budziła nieokreślony niepokój, brzmiała w niej trwoga długich stuleci. Krzyś nie śmiał się poruszyć, wzruszenie ściskało go za gardło. Kiedy wreszcie Godfryd przestał śpiewać, malec przysunął się do niego i odezwał się z zapartym oddechem: Wuju!

Godfryd nie odpowiadał.

— Wuju! powtórzyło dziecko, opierając ręce i brodę na jego kolanach.

Serdeczny głos Godfryda zapytał:

— Co, mój mały?

— Co to było wuju, powiedz, coś ty śpiewał?

— Ja nie wiem.

— Powiedz, co to było?

— Nie wiem. Taka piosenka.

— Twoja piosenka?

— Gdzieżby znowu moja! To stara piosenka.
— Kto ją wymyślił?
— Niewiadomo.
— Wtedy, gdy byłeś mały, wuju?
— Zanim przyszedłem na świat, zanim urodził się mój ojciec i ojciec mego ojca... Ona zawsze była...
— Ale chyba, wuju, ktoś kiedyś musiał stworzyć tę piosenkę.
Godfryd uparcie potrząsnął głową:
— Ona zawsze była.
— Wuju, czy nie możnaby tworzyć nowych, innych?
— Poco? Istnieją pieśni na wszystkie potrzeby. Przychodzą one do człowieka we wszystkich chwilach radości i smutku. Potrafią one wszystko wyrazić: twoje zmęczenie, kiedy samotny rozmyślasz o dalekim domu, twoją skruchę, kiedy po spełnionym grzechu pogardzasz sobą, jak robakiem, twój płacz po doznanej krzywdzie i Twoje godziny szczęścia, kiedy patrząc w pogodne niebo, odczuwasz uśmiech Boga...

(JAN KRZYSZTOF. I. ŚWIT)

BRONISŁAW RUTKOWSKI

POWSZECHNE ROZŚPIEWANIE A JEDNOGŁOSOWY ŚPIEW ZBIOROWY

Hasło rozśpiewania najszerszych warstw społecznych, zarówno dzieci, młodzieży jak i dorosłych, niejednokrotnie było wysuwane przez pracowników oświatowych i społecznych na czoło zagadnień kulturalnych. Na pierwszy rzut oka wydawaćby się mogło, iż większy oddźwięk i zrozumienie znalazło ono w społeczeństwie polskiem przedwojennem, niż w okresie powojennym — w okresie Polski niepodległej. Pomimo bowiem zorganizowanej pracy szkół ogólnokształcących, instytucyj i stowarzyszeń różnego typu, skierowanej ku rozśpiewaniu powszechnemu społeczeństwa polskiego, daje się zauważyć raczej stopniowy zanik masowego, zbiorowego śpiewu, niż jego rozpowszechnienie. Na polach, podczas prac wiosennych i letnich coraz rzadziej można słyszeć śpiew; w kościołach i w czasie procesyj religijnych coraz mniej osób śpiewa (i coraz gorzej); na zebraniach towarzyskich zebrani nie umieją zaśpiewać, poza kilkoma pieśniami wojskowemi, nawet najprostszych, swojskich piosenek.
Z drugiej wszakże strony — chóry szkolne. a nawet w kilku miastach i międzyszkolne, z każdym rokiem mamy coraz lepsze i sprawniejsze; w chórach kościelnych również widoczny jest postęp artystyczny; z każdym rokiem zwiększa się w Polsce liczba chórów amatorskich, pracujących bądź jako samodzielne organizacje śpiewacze,

bądź też przy zrzeszeniach społecznych różnego rodzaju; z pośród tych chórów niektóre już dziś wykazują znaczny stopień wyrobienia muzycznego.
Wobec tych przejawów zainteresowań wśród społeczeństwa naszego śpiewem zbiorowym, nasuwa się potrzeba ściślejszego określenia — co właściwie rozumiemy przez hasło rozśpiewania.
Czy miasteczko, w którem istnieje jeden i drugi chór o pewnem wyrobieniu artystycznem, oraz gdzie szkoła powsz. posiada chór trójgłosowy lub nawet czterogłosowy, lecz w którem, poza występami tych chórów na koncertach publicznych i uroczystościach, zgodnego i samorzutnego śpiewu zbiorowego nie słyszymy, uważać należy za rozśpiewane?..
I również — czy osada, w której niema wprawdzie specjalnie zorganizowanego chóru wielogłosowego, lecz gdzie przy każdej okoliczności, czy to będą obchody religijne lub świeckie, zabawy lub obrzędy zwyczajowe, wszyscy chętnie i samorzutnie, zgodnie i bezpretensjonalnie śpiewają — jest gorzej rozśpiewana od tej z chórami wielogłosowemi?..
Wydaje mi się, iż istnienie w jakiejś miejscowości chórów nie jest wcale jednoznacznem z ogólnem rozśpiewaniem ludności. Chóry są jedynie dowodem, iż znalazło się w tej okolicy kilkanaście lub nawet kilkadziesiąt osób chętnych do uprawiania wielogłosowego śpiewu chóralnego. Poza tem może się zdarzyć, iż w danej miejscowości ogół ludności, a nawet i sami członkowie chórów — fakt często notowany — samorzutnie, zbiorowo nigdy nie śpiewają.

Ideą rozśpiewania winno być nietylko uprawianie przez małą grupę osób, interesujących się śpiewem z amatorstwa, śpiewu t. zw. artystycznego, lecz pobudzenie najszerszych warstw do samorzutnego śpiewania. Okoliczności do takiego śpiewania są widocznie i za wiele ich jest we współczesnem życiu społecznem, by aż należało o tem szczegółowo mówić.
Tak pojęte hasło rozśpiewania może być zrealizowane, zdaniem mojem, jedynie przez umiejętne nauczanie (przedewszystkiem w szkole, a poza tem i poza szkołą), pieśni jednogłosowych, specjalnie do tego celu wybranych.

Wytworzył się u nas dziwny stosunek do jednogłosowego śpiewu zbiorowego: traktowany on jest jako coś niższego, bardziej podrzędnego, co może być najwyżej wstępem do śpiewu wielogłosowego. Niewiele osób, nawet z pośród muzyków, przyznaje mu samoistną wartość artystyczną, nie mówiąc już o wartości społecznej i niewielu zdaje sobie sprawę z faktu, iż zanik jego jest właśnie zanikiem rozśpiewania.

Ambicją większości nauczycieli śpiewu szkół ogólnokształcących jest przedewszystkiem zorganizowanie chóru szkolnego. Chóry te nieraz śpiewają byle jak i byle co, ale... na głosy! Zgodnie, rytmicznie, z odpowiedniem frazowaniem i zmianami tempa zaśpiewana przez klasę lub przez całą szkołę jednogłosowa pieśń ludowa, lub

też odpowiednio dobrana pieśń artystyczna o ileż większe wrażenie wywiera na słuchaczach i — sądzę — na wykonawcach, niż wymęczona pieśń wielogłosowa.

Ambicją większości naszych organistów i proboszczów jest zorganizowanie chóru kościelnego, który wyśpiewuje z wielkim mozołem wyuczone, bezwartościowe pod względem muzycznym msze Zanglów, Molitorów, Singerbergerów, Schweitzerów i tym podobnych podrzędnych kompozytorów, wówczas gdy lud w kościele nie umie poprawnie i zgodnie zaśpiewać jednogłosowych, stale podczas nabożeństw i procesyj używanych pieśni kościelnych. Za wyjątkiem djecezyj: poznańskiej, pomorskiej i śląskiej, w których nauczanie ludu śpiewu kościelnego ujęte zostało w jakąś metodę, w innych dzielnicach Polski nic, albo prawie nic nie robi się w tym kierunku.

Kierownicy chórów amatorskich przeważną część pracy ze swojemi chórami poświęcają przygotowaniu „repertuaru koncertowego", wykonywanego zazwyczaj na swoich dorocznych koncertach, wobec „miejscowej inteligencji". Członkowie tych chórów „umieją" śpiewać tylko z nut i na głosy.

W jaki sposób ustosunkowano się u nas do jednogłosowych śpiewów — to widać z harmonizowania, kontrapunktowania i przerabiania na modłę wielogłosową naszych pieśni ludowych, będących w olbrzymiej swej większości pieśniami wybitnie jednogłosowemi. Nie przeczę wcale, iż niektóre z nich mogą być przyozdabiane w szatę wielogłosową, (przyczem należałoby jednak zachować styl muzyki ludowej), lecz dalekie to jest od powszechnie utartych u nas metod i szablonów harmonizowania tych pieśni. Wydaje mi się, iż pieśń ludowa, śpiewana w pierwszem lepszem opracowaniu wielogłosowem, przestaje być pieśnią ludową — znika bowiem jej urok, prostota i wdzięk.

Poruszając w sposób bardzo ogólny sprawę powszechnego rozśpiewania na łamach czasopisma, przeznaczonego dla nauczycielstwa, nie mogę pominąć kwestji rozśpiewania szkoły.

Projekt nowego programu śpiewu dla szkół powszechnych bardzo wyraźnie wysuwa to zagadnienie na pierwszy plan. Czytamy na str. 14: „Celem zasadniczym nauczania śpiewu w szkole powszechnej jest rozśpiewanie dzieci, a więc doprowadzenie do tego, aby śpiew stał się ich potrzebą żywą i codzienną, rozbudzenia w nich wrażliwości na piękno muzyczne i zamiłowania do muzyki".

Jeśli zgodzimy się, iż ogólne rozśpiewanie szkoły najskuteczniej może być dokonane przez śpiew jednogłosowy, wówczas pieśni jednogłosowe przestaną być w szkole materjałem nauczania jedynie w klasach niższych, przestaną być niejako etapem przygotowawczym do śpiewu wielogłosowego, lecz staną się podstawą nauczania we wszystkich klasach, będą pionem programu śpiewu. W takiem postawieniu sprawy nie widzę wcale sprzeczności z projektem programu śpiewu.

Spotkać się mogę z zarzutem, iż wywalam otwarte drzwi, bo i dotychczas śpiew jednogłosowy był uprawiany we wszystkich klasach.

Tak i nie.

Jeśli chodzi o stronę formalną, istotnie, uczono śpiewu jednogłosowego i w klasach wyższych, lecz śpiew ten był traktowany — że tak powiem — na uboczu, nie przypisywano mu bowiem większego znaczenia artystycznego, ani społeczno-kulturalnego, nie mówiąc już o doborze tych pieśni, bardzo przygodnym i zmiennym. Nigdy zaś śpiew ten nie był traktowany narówni z wielogłosowym, który miał w szkole rolę reprezentacyjną.

W uwagach nowego programu jest mowa o potrzebie powtarzania cenniejszych pieśni z lat poprzednich. Jest to w ścisłym związku z dążeniem do stworzenia w szkole t. zw. żelaznego repertuaru pieśniarskiego, dążeniem bardzo wartościowem, na które nauczycielstwo powinno w swej pracy zwrócić szczególną uwagę. Niejednokrotnie repertuar pieśniarski szkoły zmienia się nieomal każdego roku, tak, iż po ukończeniu szkoły uczeń pamięta zaledwie kilka piosenek z roku ostatniego. Zapobiec temu może wprowadzenie stałego, planowego repertuaru pieśniarskiego i ciągłe jego powtarzanie. Nie wyklucza to, rzecz oczywista, wprowadzania nowości repertuarowych, co zresztą jest wskazane i konieczne, lecz podstawa repertuaru, jego szkielet, winny być stały i do pewnego stopnia niezmienny.

I tu nasuwa się pytanie: jakie pieśni włączyćby należało do t. zw. repertuaru żelaznego?

Nie wahałbym się odpowiedzieć, iż przedewszystkiem wartościowe pieśni jednogłosowe, jako najbardziej do tego celu nadające się i nie nasuwające zbytnich trudności przy powtarzaniu (używając wyrazu — przedewszystkiem, miałem na uwadze także możliwości włączenia do stałego repertuaru i pieśni wielogłosowych, lecz w ilości ograniczonej).

Rozśpiewanie dzieci, młodzieży i starszych przez pieśń jednogłosową nastręczać będzie, przy dzisiejszem ustosunkowaniu się do tych pieśni, wiele poważnych trudności. Przedewszystkiem trzeba będzie zwalczać istniejące u nas przesądy, iż śpiew jednogłosowy jest oznaką małego wyrobienia muzycznego, trzeba będzie przekonywać, iż szkoła rozśpiewana przez pieśń jednogłosową dobrze spełnia swoje zadanie w stosunku do ogólnej kultury muzycznej, umuzykalnia bowiem dzieci w sposób najbardziej prosty i naturalny.

Następnie — jedną z największych bodaj trudności będzie dobór wartościowych, pięknych i pod względem muzycznym i pod względem literackim pieśni. Mamy wprawdzie takich pieśni w polskim języku sporo, niestety, porozrzucane one są po różnych zbiorach i śpiewnikach, w których obok utworów pięknych znajdują się i rzeczy wręcz bezwartościowe. Nie mamy więc narazie odpowied-

niego zbioru pieśni jednogłosowych, które mogłyby stanowić żelazny repertuar pieśniarski szkoły polskiej. I wątpić można, czy prędko taki zbiorek się ukaże, gdyż opracowany przez jednostkę, posiadałby, pomimo wszystko, cechy pewnej jednostronności, a praca zbiorowa tego rodzaju napotkałaby przy realizacji na poważne trudności.

Należy więc narazie wybierać pieśni z różnych śpiewników i zbiorów, kierując się wyrobieniem i smakiem muzycznym, oraz wymaganiami wychowawczo-pedagogicznemi szkoły.

Nauczanie pieśni jednogłosowych wymaga nie tyle może wiedzy, ile wyrobienia i poczucia muzycznego. Czystość intonacyjna, precyzyjność rytmiczna, odpowiednie tempo i jego odchylenia, nieprzesadna dynamika i dobra wymowa tekstu — oto główne cechy dobrego wykonania pieśni jednogłosowych.

Na osobną uwagę zasługuje sprawa tekstu. Pieśni jednogłosowe zazwyczaj są pieśniami zwrotkowemi. Często melodje ich „są w zgodzie“ z tekstem poetyckim tylko w pierwszej zwrotce, już w następnych „kłócą się“ — gdyż tekst mówi o czemś innem, a melodja pozostaje niezmieniona, ta sama. Można i należy zaradzić temu, przynajmniej połowicznie, stosując w następnych zwrotkach odpowiednie zmiany tempa i dynamiki, wystrzegać się jednak przytem należy zbytniej przesady i przejaskrawień.

Dążyć trzeba do opanowania pamięciowego przez dzieci wszystkich lub przynajmniej kilku wybranych zwrotek jednogłosowych piosenek, gdyż wielką również przeszkodą do samorzutnego śpiewania jest właśnie nieznajomość tekstu. Melodja i tekst w całości powinny w umyśle śpiewającego stanowić nierozerwalną całość. To też dla mnie zagadnieniem dyskusyjnem pozostaje kwestja: czy należy uczyć dzieci tekstu piosenek w oderwaniu od melodji — mówić tekst piosenki nie śpiewając go. Wydaje mi się, iż nie należy tego czynić, bo tekst w ten sposób wyuczony zapomina się łatwiej.

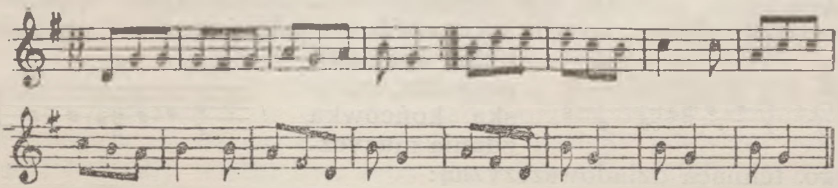
Rzuciłem w niniejszym artykule kilka uwag, dotyczących kwestji powszechnego rozśpiewania, wychodząc z założenia, że istnieje ścisły związek między rozśpiewaniem a odpowiedniem nauczaniem i propagowaniem śpiewu jednogłosowego. Oczywiście, zdaję sobie dokładnie sprawę, iż kwestji tej nie wyczerpałem. Byłoby dla poruszonej tu sprawy dobrze, gdyby te moje uwagi wywołały rzeczową dyskusję. Zgóry jednak muszę się zastrzec przed ewentualnemi zarzutami, jakobym mało doceniał znaczenia wielogłosowego śpiewu chóralnego lub też, że chcę go na terenie szkolnym zwalczać, pomniejszać. Cenię śpiew chóralny bardzo i rozumiem, jak wielkie posiada on znaczenie w umuzykalnieniu i wyrobieniu muzycznem jednostki i grupy. Jako muzyk cieszę się z rozwoju wielogłosowego śpiewu chóralnego w Polsce i uważam, iż ze wszech miar pożyteczny dla kultury muzycznej ruch chórowy, winien być popierany przez władze oświatowe i instytucje społeczne. Nie-

mniej jednak zdaję sobie dokładnie sprawę, iż wielogłosowy śpiew chóralny zawsze pozostanie śpiewem pewnej grupy wybranej, odpowiednio uzdolnionej i kształconej, nie zaś szerokich mas społecznych, dla których wartościowa piosenka jednogłosowa zawsze będzie codzienną, najprostszą i dla wszystkich najdostępniejszą formą wyrazu muzycznego.

TADEUSZ MAYZNER.

MIASTO I WIEŚ W PIEŚNI LUDU

Piosenka — mieszczka bywa charakterystyczna, żywa, sarkastyczna; potrafi nieraz ubawić swym dowcipem, ale nigdy nie wzrusza nas pięknem — bo go poprostu nie posiada...
Piękno znaleźć można tylko w pieśni ludu wsi. Nic w tem zresztą dziwnego... Gromada, obcująca stale z przyrodą, uczy się muzyki od szumiących łanów, borów i ptaków, po lasach i polach śpiewających. Człek wiejski czarowi przyrody podlega, mocy jej się dziwuje, cud wschodu i zachodu słońca podziwia. Wielkie miasto, ze swą wrzawą, stukotem kół, gwarem ulicy, hałasem warsztatu — wiecznie rozprasza, pogania a dręczy, nie dając posłyszeć grania przyrody.
Jakże często usłyszeć można w piosence wiejskiej owo granie przyrody! I to od najprostszych jej odgłosów, jak kukanie kukułki, aż do kunsztownych harmonji poszumu fali morskiej. Kto słyszał śpiew Kaszubów w kościołku pomorskim, ten zadziwił się z pewnością, jak morze w tym śpiewie poszumem rozbrzmiewa...
A oto prosta piosenka mazurska, co od kukułki śpiewania przejęła:

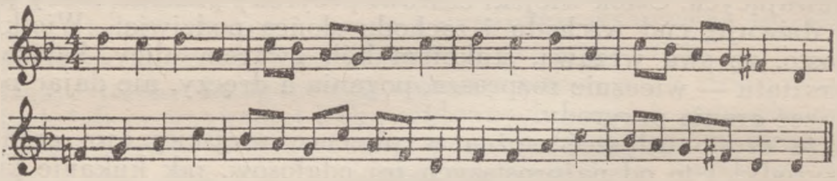


Wiecznie żywa, oblatująca całą ziemię polską piosenka ludowa odbywa swoje wędrówki z miasta na wieś, lub odwrotnie — ze wsi do miasta i zawsze się przy tem zmienia! Nabierając cech miastowej muzyki ludowej — brzydnie — rzekłbyś, że wlatując do miasta, łamie skrzydła o mury kamienic; przeciwnie: kiedy z miasta wyleci — pięknieje. Oto przykład zeszpecenia pieśni wiejskiej przez Warszawę: Z pośród świetnych pieśni kurpiowskich z „Wesela na Kurpiach" Ks. Skierkowskiego, jedną zwła-

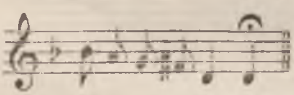
szcza szybko zapamiętały dzieci warszawskich szkół powszechnych. Piosenka ta jest pytaniem, rzuconem przez druhny drużbom, dobijającym sią wedle obyczaju weselnego do komory panny młodej.

„Pocożeście kawalirzy przyśli?
Moja izba nie do wasy myśli,
Moja izba z cisowygo drzewa,
Mnie takiego kawalira trzeba...
Oj trzebać mnie kawalira pana,
Takigozes, jako i jo sama,
Oj trzebać mnie, zebym nie robiła,
W seść par kuni karyto jeździła...
Zeby były konie pod psiórami,
Zeby była karyta z oknami,
Zeby były stoły marmurowe
Ściany bziałne, okna krystałowe...“.

Charakter drugiego pytania, zawartego w tekście pieśni, posiada również znakomicie dopasowana melodja pieśni, zakończona dominantą, stanowiącą niejako zawieszenie melodji.



Dzieci szkół warszawskich, przejęły tę pieśń, zapamiętały ją, przemówiło do nich piękno pieśni, dalekie od szablonu miejskiego muzykowania... Ale już po pewnym czasie przekazywana pamięciowo w gromadzie dziecięcej piosenka, zachromała...
Zakończenie melodji, tak świetnie charakteryzujące pytanie, przerobiły dzieci miasta na sposób miejski i zamiast pytania:



brzmi w melodji pospolita, miejska końcówka zdania muzycznego, tchnąca dziadowszczyzną:

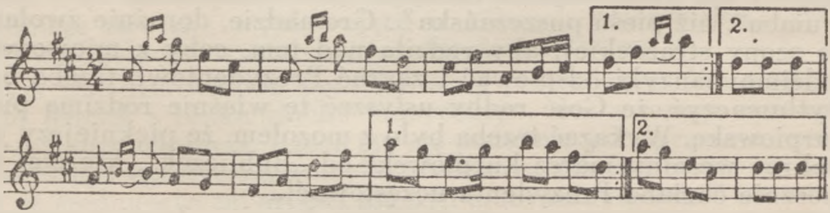


Tak oto piękna piosenka kurpiowska połamała skrzydła o warszawskie kamienice!.. A teraz posłuchajmy piosenki-mieszczki, na wieś lecącej... Rozpanoszyła się na wsi polskiej miastowa muzyka. Przesiąkała ona na wieś dawnemi już czasy. Skoro tylko w mieście zabrzmiał jakiś nowy „szlagier“, to prędzej, czy później, o 10, czy o 100 kilometrów od miasta można było usłyszeć na wsi pieśń, która szelmowsko ów „szlagier“ przypominała.
Dawniej pojawiały się na wsi piosenki-mieszczki polskiego pochodzenia: „Oj-ra“, „Rach ciach, ciach!“, czy też i inne jakieś

poleczki brukowe... Przyswajane przez lud wiejski — pięknialy; przerabiano je swoiście — rzekłbyś, mieszczka ustroiła się w pasiak, albo w ów hafcik szczególny na czepku kujawskim, co to muzycznie brzmi tysiącem drobnych nutek — ozdobników skrzypcowego grania... Oto przykład:



Tę rubaszną, łokciami jakby szturchającą polkę, słyszałem na Kujawach tak oto wykonaną:



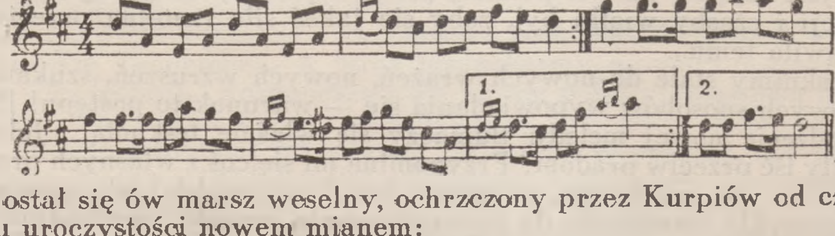
Zmieniła się rubaszna warszawianka do niepoznania — przybrała się w szatę ozdobników muzyki ludowej, szatę, w której nie byle kto chodza — mazurki chopinowskie!.. Dawniej więc piosenka, z miasta rodem, na wieś wędrująca, jako poślednie ziarno cywilizacji wysiewana — była niezaprzeczalnie polską piosenką, szpetną, ale rodzinną... Z czasem jednak zmieniła się i wiejska muzyka. Miasta wrzasnęły „jazzbandem"... Na wieś polską, gnane modą, zleciały się melodje obcych, dalekich tańców. Hałaśliwie rozparły się, jakby co dobrego, w obyczajowych, a nawet obrzędowych graniach wiejskich... I ot, tańcuje się na Kurpiach i Kujawach, w górach i nad morzem onego „szimiego"... Wysiewają się na wsi polskiej plewy i poślady miejskiej cywilizacji i czasby wielki był, żeby się jakaś siła rzetelna przeciwstawiła temu...
Tęsknimy stale do nowych wrażeń, nowych wzruszeń, szukamy nowych sposobów wypowiadania się — warunek to postępu! Powodzenie nowej melodji tłumaczy się właśnie tęsknotą. Jakże tedy iść przeciw prądom? Przypomina mi się coś z własnych przeżyć na wsi: niedawno, w pewnej wsi kurpiowskiej zdarzyła się niezwykła sposobność do zorganizowania muzyki „regjonalnej". Sposobność ta nasunęła się dzięki odwiedzinom Gospodarza Kraju. Prezydent Rzeczypospolitej, objeżdżając kurpiowską krainę, zajechać miał do wsi.

Kurp jest gościnny. godny — również. Wydobyto ze skrzyń „part“ (płótno), „pasiaki“, kraty kurpiowskie, a i przyodziewek wszelki. Rozłożono to wszystko na ławach w budzie strażackiej, odświętnie ozdobionej. Poustawiano sprzęt wszelki, ku wygodzie, czy uciesze życia przeznaczony. I oto buda strażacka przemieniła się w muzeum ludowe. Łatwo jest z chałupy, ze skrzyni dobywać co lepsze sprzęty i łachy, co się garścią dadzą chwycić... Nie tak to jednak łatwo wybrać i pokazać rzecz, której głębiej szukać trzeba! Szło o niematerjalne bogactwo — o muzykę kurpiowską. W leśnej głuszy, echa budząca pieśń kurpiowska zacicha... Już prawie wspominkiem się staje?.. Śpiewają tu jeszcze ludzie, ale jakby w zawstydzeniu, w samotności, nie rozgłośnie. Starzy pogubili z pamięci wiele pieśni, bo życie dzisiejsze zbyt wiele spraw do spamiętania i myślunku nasuwa. Młodzi, co we świecie bywali, w wojsku, lub na robotach, wrócili do chat z zapasem pieśni ze świata — i częściej i powszechniej brzmi wśród lasów i łąk kurpiowskich melodja „pod samowarem“, czy jakaś „rumba“, niż pieśń puszczańska?.. Gromadzie, doraźnie zwołanej do szopy strażackiej, aby radziła nad tem, coby z miejscowej, rodzimej muzyki odśpiewać i zagrać Prezydentowi, trzeba było wytłumaczyć, że Gość radby usłyszeć tę właśnie rodzimą pieśń kurpiowską. Wykazać trzeba było z mozołem, że piękniejszy jest stokroć weselny marsz kurpiowski od „Bubliczek“, któremi koniecznie chciano Prezydenta uczęstować!..

Biedy też było sporo z utworzeniem kapeli. Zacni puszczanie chcieli koniecznie zmobilizować orkiestrę strażacką. Dąć zamierzali w krzywuły blaszane, niezestrojone, (jak to zwykle bywa w orkiestrach strażackich), straszliwie ryczące od nadymania przez niewprawne jeszcze wargi świeżych całkiem trębaczy.

W kapeli wiejskiej, którą wreszcie wytargowałem, napraszała się swego udziału harmonja, której dziś kurp nie popuszcza przy żadnem .weselu, lub tańcowaniu.

Wreszcie jednak, gdy dostojny Gość wkraczał do wsi, gruchnęły skrzypce, klarnety, basytla („Maryną“ — zwana) i kurpiowski bębenek z psiej skóry sporządzony. Rozległ się weselny marsz kurpiowski:



I ostał się ów marsz weselny, ochrzczony przez Kurpiów od czasu uroczystości nowem mianem:

„Marsz Prezydencki“.

Wieś kurpiowska stanęła wpoprzek prądu — nie grała „Bubliczek“.

BOLESŁAW PLEŚNIARSKI.

CZY ZACHODZI POTRZEBA REFORMY ŚPIEWU DZIECIĘCEGO?

Za przykładem nauki języka i rysunków poddano i naukę śpiewu szkolnego rewizji: stało się to z inicjatywy Anny Lechner[2]), docenta instytutu pedagogicznego w Wiedniu. Po dłuższej obserwacji i badaniu stwiedziła Lechner, że podobnie jak istnieje mowa i rysunek dziecięcy, tak samo istnieje i śpiew dziecięcy, nie mieszczący się w ramach siedmiostopniowego systemu dorosłych. Budząca się w dziecku muzykalność obraca się początkowo w małej tercji (a-fis), a dopiero później przesuwa się do seksty. Ten trójdźwięk tworzy podstawę dziecięcych melodyj i absolutnie nie dąży do stopienia się w siedmiostopniowym systemie dorosłych.

Obserwując dzieci przy swobodnej zabawie zauważymy, że trzy zasadnicze dźwięki, wypływające w różnych położeniach i rytmach w zupełności wystarczają maluczkim artystom.

Obcym jest dziatwie ton podstawowy i prowadzący. Nie wypływa to jednak z braku słuchu muzycznego, lecz z innego rodzaju muzykalnego odczucia. Rzecz ma się podobnie jak sprawa z średniowieczną i egzotyczną muzyką. Podobnie, jak nie można twierdzić, że średniowieczni artyści nie byli muzykalnymi, choć nie znali prowadzącego tonu i grali w innym systemie dźwiękowym niżeli my gramy, tak samo nie możemy uznawać śpiewu dziecięcego za błędny mimo, że nie odpowiada dźwiękowemu systemowi dorosłych.

Średniowieczna muzyka podobała się tegoczesnym słuchaczom, obecna durowo-mollowa zachwyca współczesnych bywalców filharmonji, egzotyczna rozkoszuje ucho murzyńskie, dziecięca zadawala dziatwę. Fakt ów tłumaczyć należy tem, że istnieją nietylko różne rodzaje muzyki, lecz są i różne jej odczuwania. Ten, który potrafi ucho swe nastawić na inny rodzaj muzyki, obcy mu dotąd, wnet uzna ją za piękną, chociażby nią był jazzband.

Dziecko nie ma wrodzonego pociągu do siedmiostopniowego systemu muzycznego dorosłych. Stanowczo lepiej umie posługiwać się swojemi trzema tonami, zwolna rozszerzającemi się do pięciu. O dalszej ewolucji nic nie wiadomo, gdyż z chwilą podjęcia obowiązków szkolnych dzieci podciągnięte zostają do muzycznego systemu dorosłych. W momencie, w którym rozpoczynamy dziecko

---

[1]) Linke — Ist unser Gesang- und Schulmusikunterricht auf dem rechten Wege? — Schulreform 1932, str. 114, Wiedeń.

[2]) Anna Lechner — Ein froher Weg ins Reich der Töne. Deutscher Verlag, Wiedeń.

podnosić do należytego (w naszem pojęciu) odczuwania muzyki, zbaczamy z naturalnej drogi rozwoju. Przez korygowanie melodyj dziecięcych popełniamy ten błąd, który już wyrugowano z nauki języka polskiego i rysunków. Mowy dziecięcej, mimo ubogiego słowniczka (dziecięca trzytonowa muzyka) i odmiennej budowy gramatycznej (muzyka dziecięca, nieznająca czteromiarowych taktów i pauz) nie uważamy za fałszywą lub niezupełną; uznajemy ją tylko za stojącą na innym stopniu rozwoju. Również i rysunki dziecięce traktujemy poważnie, jako swoistą, samorodną sztukę. Stosunek nasz do muzyki dziecięcej powinien być taki sam.
Można coprawda wysunąć argument, że dziecko już po 2 lub 3 roku nauczania doskonale śpiewa w naszym systemie. Owszem, zdarzają się takie fakty, co wcale nie dowodzi, że śpiew ten jest naturalny. Skoro bowiem język literacki w ustach 12-letniego chłopca lub posługiwanie się przez niego matematyczną perpektywą nie dowodzi wysokiego rozwoju językowego, ani rysunkowego, to i śpiew 10-letniego ucznia w systemie siedmiostopniowym nie świadczy o jego wysokim rozwoju muzykalnym.
Należałoby i w nauce śpiewu pójść za przykładem nauki języka polskiego oraz rysunków i śpiewać z dziećmi we właściwym im systemie (staropolska muzyka ludowa), zgodnym ze stopniem rozwoju muzykalności dziecka.

STEFAN WASIAK

W SPRAWIE ORKIESTR LUDOWYCH I SZKOLNYCH

Praca związkowca wybiega często poza mury szkoły. Stanowisko społeczne, pozornie skromne, wymaga od nauczyciela różnorodnej pracy, zwłaszcza w środowiskach, oderwanych od życia wielkomiejskiego. Objaw to znany, że do nauczyciela zwraca się lud wiejski z prośbą o poradę, gdy ma sprawy sądowe, gdy organizuje się kółko rolnicze, koło młodziczy lub jakakolwiek organizacja „wsiowa". Zwracają się doń miasteczkowi luminarze społeczni o udział w pracach samorządowych , w straży pożarnej, w kołach kulturalno-oświatowych. Poza szeregiem innych prac społecznych nauczyciel bywa kierownikiem orkiestry strażackiej, strzeleckiej, fabrycznej czy parafjalnej.
Gdyby można było zebrać dane statystyczne, ilu związkowców prowadzi orkiestry i w jakich warunkach, mielibyśmy obraz wielkiego wysiłku i przykłady mozolnej, często syzyfowej pracy.
A orkiestra w dużej wsi, lub miasteczku, to atrakcja nielada, to rzecz prawie niezbędna w życiu miejscowej komórki społecznej. Jakże blado przedstawia się bez orkiestry pochód w czasie święta

narodowego, jakże mogłaby się odbyć bez niej zabawa ludowa na cel dobroczynny, a jak święto przysposobienia wojskowego, co wreszcie urozmaici uroczyste akademje, które kilka razy w roku organizuje się przy różnych okazjach.

Muzyk powie: gdzie orkiestra jest nieudolnie prowadzona, a jej produkcje przyprawiają słuchaczów o więdnięcie uszu, lepiej, aby jej tam wcale nie było. Istotnie, zła orkiestra zamiast uświetnić obchód narodowy — sprawia przykre wrażenie; zamiast podnieść nastrój uroczystej akademji — budzi rubaszny humor, lub pobłażliwe grymasy; nie może być w żadnym razie propagandą na rzecz umuzykalnienia, bo podrywa wogóle autorytet sztuki muzycznej. Muzyk związkowiec chciałby jednak widzieć orkiestrę tam, gdzie ona istnieć powinna, ale pragnąłby, aby jej produkcje były poprawne, dzięki czemu spełniłaby swoje zadanie społeczne.

Nad sprawą podniesienia orkiestr ludowych pod względem technicznym i artystycznym należy zastanowić się poważnie.

Na tem miejscu wypada wskazać na dwie przeszkody: brak przygotowania u dyrygentów i, co ważniejsza, brak ludzi, grających na instrumencie w stopniu, umożliwiającym czynny udział w orkiestrze. Organizator, czy dyrygent orkiestry zaczyna zazwyczaj od gam, trzymania instrumentu i t. p. Powszechnie wiadomą jest rzeczą, jak trudno nauczyć dorosłego człowieka gry na instrumencie, zwłaszcza smyczkowym, którego dobre opanowanie wymaga ćwiczeń w latach dziecięcych.

W świetle powyższych uwag szczególnego znaczenia nabiera wzmianka w nowym programie ministerjalnym o organizowaniu zespołów instrumentalnych na terenie szkoły. Inowacja programowa jest niewątpliwie wynikiem udatnych prób, jakie poczyniły w tym względzie liczne szkoły, dzięki inicjatywie i pracy nauczycieli specjalistów. Próby te wykazały, że orkiestra, nawet w szkole powszechnej, ma pokaźne możliwości, zależne od przygotowania i zdolności organizatorskich nauczyciela. Trudno tu przesądzać, jakiego rodzaju zespół instrumentalny jest najbardziej właściwy. W każdym razie, jeżeli orkiestra szkoły powszechnej może poprawnie wykonać hymn państwowy, kilka krótkich utworów celniejszych i parę prostych form tanecznych, to przecież bardzo wiele. Na terenie szkoły spełni ona swoje zadanie: zagra podczas obchodu narodowego, urozmaici przedstawienie szkolne, ożywi zabawę dziecięcą. Organizowanie orkiestry szkolnej — to wreszcie praca nawskroś wychowawcza i społeczna, jedna z tych, które obok kółek gimnastyczno sportowych, najłatwiej przyjmują się i rozwijają w szkole. Niema w tem nic dziwnego, jeśli się zważy, że dziecko ma przyrodzony popęd ruchu, a każdy nauczyciel śpiewu wie, jak chętnie naśladują dzieci grę na skrzypcach, lub robią z papieru ręczne harmonijki, albo pukają palcami w pulpity, udając grę na fortepianie.

Nauka gry na instrumencie — to wyzyskanie tego popędu u dzie-

ci. Bywa często, że chłopak nadmiernie ruchliwy, jeden z gatunku urwisów i odmieńców szkolnych, nie chce, lub nie może śpiewać, ale uczy się grać. Jego czynny udział w orkiestrze — to jeden z ładniejszych przykładów sublimacji na terenie szkoły.

Po dwu, lub trzyletniej grze w zespole szkolnym, absolwenci stanowią dobry materjał dla orkiestr ludowych, posiadając odpowiednie zainteresowanie i, co ważniejsza, pewne umiejętności trwałe, bo w dziecięcym wieku zdobyte. Stanowić będą także prawdziwą podbudowę orkiestr gimnazjalnych, przewidzianych w programie ministerjalnym, ale rzadko gdzie istniejących, z powodu braku uczniów instrumentalistów.

Osobne miejsce należałoby poświęcić: zagadnieniu, jak zdobyć instrumenty, lub pieniądze na nie. Ważną też jest kwestja stosownych wydawnictw, co do których można zresztą przypuszczać, że pojawią się w miarę większego zapotrzebowania. Instrumenty można wypożyczyć, a poza tem ich dzisiejsze kryzysowe ceny są naprawdę niskie.

Zebranie odpowiednich danych statystycznych przez fachowe pismo związkowe i rzucona dyskusja na łamach tego pisma dźwignie, miejmy nadzieję, sprawę orkiestr szkolnych i ludowych do poziomu właściwego.

KAROL HŁAWICZKA

KSZTAŁCENIE POCZUCIA RYTMICZNEGO

Kiedy podczas występu rozlatuje się chór w jakiemś trudniejszem miejscu, dyrygent zaczyna dawać energiczne znaki ręką, nierzadko uderza batutą o pulpit, wypukując mocno takt.

Podczas gry na skrzypcach można zauważyć powszechny zwyczaj młodzieży pomagania sobie w grze głośnem uderzaniem stopą o podłogę. Nauczyciele walczą zazwyczaj z tym „nałogiem", jakkolwiek jest on może naturalnym wypływem instyktownego wyczucia, jak osiągnąć grę rytmiczną.

Niektórzy nauczyciele chcąc wdrożyć dzieci do poprawnego, pod względem rytmicznym śpiewu, każą im stale taktować wciągu śpiewania pieśni, nawet wtedy kiedy wykonywanie pieśni z należytą dynamiką wymagałoby raczej skupienia, niż machania ręką.

Bardzo często spotykanym obrazem na lekcjach gry fortepianowej jest nauczyciel siedzący obok ucznia lub uczennicy i głośno liczący lub wystukujący takt ołówkiem.

Wszystkie powyższe przykłady wykazują, że kiedy uczniowie lub nauczyciele chcą uzyskać rytmiczne wykonanie pieśni lub utworu, zaczynają wypukiwać takt nogą, ręką lub ołówkiem. W ten sposób instynktowo odnajdują to, co w rytmie jest najistotniej-

sze — regularne uderzenia. Niestety jeśli chodzi o objaśnienie rytmiki uciekają się nauczyciele do wyjaśniania szczegółów drugorzędnej wartości — długości dźwięków i ich wzajemnych stosunków. A jednak wyjaśnienie długości dźwięków niewiele przyczynia się do rytmicznego śpiewania lub grania. Objaśnienia te są naturalnie potrzebne i niezbędne, ale naogół nauczycielstwo nie zdaje sobie sprawy z tego, że zrozumienie intelektualne stosunków długości nie ma nic wspólnego z samem rytmicznem wykonaniem muzyki. Wszak długość to pojęcie ze świata wrażeń wzrokowych, rytmika zaś należy do dziedziny wrażeń słuchowych, i wyjaśnienie wrażeń jednej kategorji wrażeniami innej kategorji może być problematyczne. Analogja między 2+2=4, a 𝅗𝅥 + 𝅗𝅥 = 𝅝 albo matematyczne wyjaśnienie długości przy pomocy kresek, skrzynek i innych pomocy naukowych może ułatwić dziecku samo zrozumienie pisma nutowego, ale muzycznie nie zbliży go do istoty samego wykonania rytmicznego. Przy kształceniu więc poczucia rytmiki, należy zwracać uwagę nie tyle na **długość dźwięków i ich wzajemny stosunek, ile na miarowe uderzenia taktowe i uporządkowanie dźwięków na ich tle.**

Spróbujmy myśl tę głębiej uzasadnić.

Muzyka odbywa się w czasie. Wykonanie każdej pieśni, czy utworu muzycznego trwa zależnie od długości, od kilku minut do kilku godzin. Czas zaś mierzymy przy pomocy krótkich odcinków czasu, które zaznaczane są przy pomocy krótkich uderzeń, jak to słyszymy w tykającym zegarze lub metronomie. Uderzenia te zaznaczają stale początek odcinków czasowych, długość zaś tych odcinków zależy od tego jak szybko po sobie następują owe uderzenia. Istotą więc rytmu są owe krótkie uderzenia, zaznaczające regularnie po sobie następujące miary taktowe. Anglicy nazywają je przez analogję z podobnemi uderzeniami naszego serca, uderzeniami pulsu. W amerykańskich testach muzykalności Seashor'a lub Dykemy*), spotykamy test na badanie poczucia rytmicznego, polegający na tem, że podaje się słuchaczowi po dwa odcinki czasowe do porównania, zaznaczone trzema uderzeniami. Długość pierwszego odcinka zaznaczają pierwsze dwa uderzenia, długość drugiego, uderzenie drugie i trzecie.

1 • ———— 2 • ———— 3 • uderzenie

1   2   odcinek czasu

Słuchający ma ocenić czy trzecie uderzenie nastąpiło w tym samym czasie po drugim, co drugie po pierwszym. Z powyższych wywodów wynika jasno, że **rozpoznawanie długości dźwięków** zależy wyłącznie od **wyczuwania owych równomiernie, w ciągu**

---

*) E. S. Seashore: The psychology of musical talent.

pieśni lub utworu muzycznego, biegnących akcentów czyli **uderzeń taktowych.** Rytmiczność zaś wykonania jakiegoś utworu muzycznego zależy od tego im **wyraźniej w wykonaniu zaznaczymy początki miar muzycznych,** czyli owe drobne akcenty tak, jak puls bijące nieustannie wciągu całego utworu muzycznego. Puls u człowieka jest oznaką życia—wyraźne zaznaczanie owych drobnych akcentów miarowych ożywia muzykę. — W muzyce wojskowej, dętej, przyjęty jest pewien specjalny sposób wykonywania melodji, który nadaje wykonaniu charakter sprężystej rytmiki. Zamiast ćwierćnut n. p. gra się ósemki z odpowiedniemi pauzami ósemkowemi, albo wyposaża każdą z nich odpowiednim akcentem dla lepszego uwydatnienia rytmu. Podobne znaczenie ma wprowadzenie większej ilości instrumentów perkusyjnych, bębny małe, wielkie, czinele a nawet dzwonki, które istotą swego dźwięku przyczyniają się do lepszego uwydatnienia rytmu. Dźwięki wydobywane z nich przy pomocy uderzenia, znacznie zbliżają się do owych akcentów, za pomocą których w muzyce odmierza się długość dźwięków. Uderzenia te podkreślają dzięki temu bardzo wyraźnie początki każdej miary i nadają muzyce charakter wybitnie rytmiczny. Podobnie fortepian, w którym dźwięki wytwarzane są przez uderzenia mechanizmu młoteczkowego, z istoty swej posiada więcej możliwości rytmicznego wykonania od organów, których dźwięk jest ciągły. Precyzja rytmiczna w wykonaniu utworów muzycznych polega na dokładnem uzgodnieniu gry z owemi drobnemi akcentami, stanowiącemi podstawę, tło rytmu muzycznego.

Wyciągnijmy obecnie z tego poznania kilka praktycznych wniosków. Przedewszystkiem nieścisłem wydaje się ogólnie przyjęte powiedzenie, że takty składają się z części akcentowanych i nieakcentowanych np. „takt dwumiarowy i trzymiarowy z akcentem na pierwszej, takt czteromiarowy z akcentem głównym na pierwszej a pobocznym na trzeciej“. Takie określenie taktu może wprowadzić dzieci w błąd. Każda miara taktowa posiada akcent; akcent ten jest jej początkiem, tylko niektóre z tych akcentów są mocniejsze, a inne słabsze.

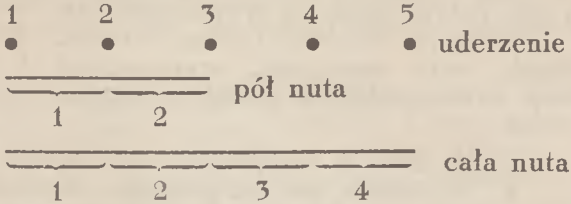
Z tego stanowiska stanie się zrozumiałem, że wszelkie kształcenie poczucia rytmicznego musi rozpoczynać się od zaznaczania owych miarowych uderzeń przy pomocy klaskania, maszerowania czy też śpiewania. Ponieważ w nutach miarowym uderzeniom najczęściej odpowiadają ćwierćnuty, dlatego od nich stale należy rozpoczynać wszelkie ćwiczenia, jako od rzeczy najbardziej elementarnej.

Półnuty i całe nuty dlatego są trudniejsze do wykonania, że tylko jedno uderzenie zostaje w nich zaznaczone wyraźnie, inne trzeba wykonać milcząco.

Półnuta kończy się z trzeciem uderzeniem, cała nuta z piątem.

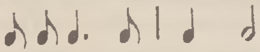
Z tego punktu widzenia nie należy mówić o ósemkach, jako nutach szybkich, **bowiem regularne uderzenia biegną przy ósem-**

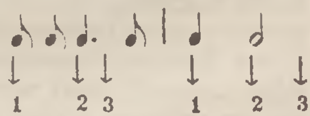
kach z taką samą szybością co w ćwierćnutach. Dlatego też można powiedzieć z pewną przesadą i nieścisłością, uzasadnioną ze stanowiska metodycznego, że ósemki wykonuje się tak, jakby

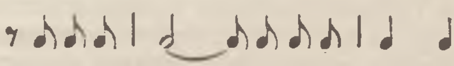


to były ćwierćnuty. Jeżeli przy wykonywaniu ósemek będziemy akcntować stale i mocno pierwszą z dwóch, to będziemy mieli wrażenie jakbyśmy słyszeli ćwierćnuty z drugą nutą, jakby dodatkową po uderzeniu.



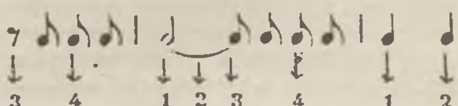
Wogóle uświadomienie, gdzie wypadają uderzenia w różnych motywach rytmicznych jest ważniejsze od objaśnienia, jak długo trwają poszczególne dźwięki. W pieśni n. p. „Hej te nasze hale“  z punktu metodycznego nie jest ważnym fakt, iż ćwierćnuta z kropką trwa „na jedną miarę i pół“, ale fakt, że w czasie jej trwania wypada drugie i trzecie uderzenie tak, jak w czasie półnuty w takcie następnym.



W pieśni „My Pierwsza Brygada“ 

Legjony to żołnierska nuta

przy wykonaniu rytmicznem, nic o to chodzi, że ósemki trwają po pół miary, a półnuta z ósemką złączone razem trwają dwie miary i pół, ale o to, że trzecie uderzenie w takcie pierwszym wypada na pauzę ósemkową, czwarte na drugą ósemkę, a podczas trwania owej długiej nuty wypadają trzy uderzenia.



W hymnie zaś państwowym „Jeszcze Polska nie zginęła“, niewiele pomoże takie objaśnienie wartości rytmicznych, że pierwsza nuta

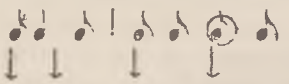
 jest trzy razy dłuższa od drugiej  — o wiele ważniejsze jest zrozumienie, gdzie wypadają uderzenia taktowe.



Szesnastka jest jedyną nutą nie wypadającą na uderzenie. Należy ją wykonać bardzo krótko, jako ozdobnik nuty następnej, wymawianej przeto prawie równocześnie z następną, bardzo krótko i cicho.



A już w synkopie operowanie długościami dźwięków nic nie pomaga. Trzeba raczej objaśnić. że drugie uderzenie wypada po drugiej nucie i wskutek tego zastępuje ono niejako trzecią ósemkę w takcie, której się nie wykonuje, ale która ma bardzo silny akcent.



Problem powyższy ucieleśnił w r. 1829 M. Aimé Paris w swym świetnym systemie zgłosek rytmicznych. Zasada ta znalazła w programie nauki śpiewu wyraz w następującym ustępie uwag ogólnych na str. 23: „W rytmice można zauważyć dwa pierwiastki, regularny ruch miarowy, jaki wyraża się n. p. w marszu i długość trwania pojedyńczych dźwięków... Ćwiczenia słuchowe, polegające na rozpoznawaniu długości dźwięków odbywają się w ten sposób, że nauczyciel śpiewa jakiś fragment pieśni (jeden lub dwa takty) bardzo wolno i wyraźnie wykonywując równocześnie odpowiednie ruchy taktowe, dzieci zaś porównywują długość trwania pojedyńczych dźwięków z widomym znakiem miarowego ruchu, taktowaniem, określając ile dźwięków przypada na jedną miarę taktową, lub też, ile miar przypada na jeden dźwięk. Przy pomocy miar taktowych odmierzamy długość dźwięków".

Karol Buecher omawia w swej słynnej książce „Praca i rytm"*), silny związek, jaki wytwarza się między pracą i rytmem, ilustrując go setkami pieśni pracy z całego świata. Pomiędzy ruchem a rytmem zachodzi bliskie pokrewieństwo. Rytm pobudza do ruchu, a ruch staje się rytmicznym, jeżeli trwa nieco dłużej. „Siedzimy wygodnie zajmując się przyjemną rozmową. Nagle odzywają się dźwięki walca. Jak iskra elektryczna przejmuje nas zasłyszana muzyka i pobudza do wykonywania konwencjonalnych poruszeń. Ale nie wpierw znajdziemy zadowolenie w tańcu, aż zapomnimy o wszystkiem, dając się kierować regularnemu jego ruchowi, aż znajdziemy zgranego partnera, aż wejdziemy w miarowy ruch kołyszący, przynoszący upojenie. Powstaje pewien rodzaj oszołomienia przez muzykę. To samo dzieje się w marszu. Pierwsze dźwięki muzyki wywołują pobudzenie każdego mięśnia. Żołnierz prostuje się, bierze pewniejszy krok, skupia uwagę i wolę;

*) Karol Buecher: Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1924.

ale kiedy już wejdzie w ruch marszowy poddaje się biernie rozpędowi początkowych rytmów, zapomina o otoczeniu, o wysiłku. Akcenty i uderzenia pulsu rytmicznego zdobywają nad nim władzę, której on z przyjemnością się poddaje. Może przy muzyce maszerować o wiele dalej, w lepszej formie i z mniejszym wysiłkiem".

Rytm porywa, podnieca. Każdy muzyk zna ową siłę rytmu, która nie pozwala w grze „wypaść z taktu". Raczej gra on niedokładnie i nie czysto niż w niezgodzie z rytmem utworu. Nic też tak denerwującego jak wstrzymywanie owego rozmachu, jakiego nabieramy z momentem śpiewania, czy też grania. Z tego względu należy w grze, w orkiestrze lub lekcjach gry skrzypcowej liczyć się z ową tendencją do nieprzerywanej, równomiernej gry. Nie wyrobimy poczucia rytmicznego u dzieci przez śpiewanie krótkich pieśni, które kończą się zanim dziecko weszło w jej równomierny ruch rytmiczny. Dlatego też nieraz dzieci instynktowo dołączają w pieśni zwrotkę za zwrotką, bez wytchnienia, byle nie utracić owego przyjemnego uczucia równomiernego ruchu rytmicznego. Z tego stanowiska dobrze jest dać wyraz owej potrzebie poczucia rytmicznego przez kilkakrotne śpiewanie pieśni w jej kilku zwrotkach bez zatrzymywania. Nawet pomiędzy poszczególnemi strofkami należy pozostawać dalej w raz obranym ruchu rytmicznym, licząc albo też respektując miarowe akcenty pulsu rytmicznego A jakiem nieporozumieniem jest owo liczenie przed pieśnią, które miast stać się jakby rozpędem do jej regularnego ruchu, staje się jakąś bezsensową formułką, nie mającą nic wspólnego z rytmem pieśni.

W powyższych rozważaniach wskazane drogi kształcenia poczucia rytmicznego mają nauczycielowi pomóc do uzyskania śpiewu „poprawnego pod względem rytmicznym", jak mówi program. Dzieci winny samorzutnie i spontanicznie wykonywać pieśni w sposób rytmiczny. W programie muzyki w gimnazjum powiedziano: „Rytmika utworów winna być do tego stopnia opanowana, by uczniowie mogli utwory odśpiewać bez dyrygenta na mocy wyrobionego poczucia rytmicznego. Znaki dyrygenta winny służyć nie tyle do zaznaczania rytmu, ile do wskazywania interpretacji utworu". Zadanie to posiada duże znaczenie wychowawcze. Naogół Polacy posiadają mało poczucia rytmicznego, co wyraża się tak dosadnie podczas śpiewu kościelnego. Śpiew rytmiczny to śpiew sprężysty, energiczny. Rytmiczne wykonanie wymaga skupienia uwagi, natężenia woli, opanowania siebie samego. To też wychowanie poczucia rytmicznego jest ważnym czynnikiem kształcenia charakteru. Rytm, to życie w muzyce, rytm, to ścisłość i dokładność. O ile wdrożenie do pięknego wykonywania melodji posiada duże znaczenie dla kształcenia życia emocjonalnego dziecka, to wyrobienie poczucia rytmicznego jest ważnym czynnikiem kształcenia woli i charakteru.

WARSZAWA. Konkurs gry kwartetowej. — W celu pobudzenia zamiłowania do muzyki kwartetowej wśród szerokich warstw społeczeństwa, ministerstwo W. R. i O. P. ogłosiło konkurs gry kwartetowej. W konkursie mogą wziąć udział warszawskie kwartety smyczkowe, w których skład wchodzą niezawodowi muzycy lub uczniowie szkół muzycznych. Każdy zespół wykona kwartet Beethovena nr. 2, op. G-dur. Konkurs odbędzie się publicznie w dniu 2 grudnia r b. w państwowem konserwatorjum muzycznem w Warszawie. Zespoły, pragnące brać udział w konkursie powinny zgłosić się do kancelarji konserwatorjum w terminie do 15 listopada r. b. Ministerstwo wyznaczyło nagrody: 1-szą w wysokości 500 zł., 2-gą w wysokości 200 zł. dla najlepszych zespołów. Nagrody przyznane będą na podstawie orzeczenia sądu konkursowego. Ponadto przewidziane są dyplomy wyróżniające.



ORKIESTRA SZKOŁY POW. 188 W WARSZAWIE

KATOWICE. Chór szkolny reprezentacyjny. — Ku uczczeniu Święta Niepodległości odbyła się w dniu 12 b. m. w Katowicach akademja, na której wystąpił po raz pierwszy reprezentacyjny chór szkolny, złożony z 300 chłopców pod kierownictwem p. Janickiego.

Szkolne koncerty symfoniczne Magistratu miasta Katowic. — Z inicjatywy magistratu miasta Katowic planuje się urządzenie bezpłatnych szkolnych koncertów symfonicznych, których organizację powierzono dyrekcjom obu miejscowych szkół muzycznych tj. Konserwatorjum Muzycznego i Instytutu Muzycznego. Pierwszy koncert ma się odbyć w drugiej połowie listopada.

BYDGOSZCZ. Orkiestra szkolna. — Przy Towarzystwie Powstańców i Wojaków „Macierz" istnieje od dłuższego czasu orkiestra, złożona z młodzieży szkolnej. Orkiestra ta cieszy się powszechnem uznaniem. Do zespołu należy 5-letnia Krysia Walotka, od dwóch lat już grająca na skrzypcach.

POZNAŃ. Pieśni ludu pomorskiego utrwalone na płytach gramofonowych. —

Profesor muzykologji uniwersytetu poznańskiego p. dr. Lucjan Kamieński od kilku lat pracował przy pomocy najnowszych metod nad zebraniem i utwaleniem na płytach gramofonowych pieśni ludu pomorskiego, które obecnie opracowuje w obszernem dziele. Część pierwsza tej mrówczej pracy obejmuje około 700 pieśni wraz z melodjami, głównie z obszaru południowych Kaszub. Dzieło prof. dr. Kamieńskiego pojawiające się w okresie wzrostu zainteresowania kulturą regjonalną ludu kaszubskiego, zapełni niewątpliwie dotkliwą lukę, jaką się dotychczas odczuwało w zakresie badań nad pomorską pieśnią ludową.

KRAKÓW. Czy Ogiński napisał muzykę do „Pieśni Legjonów?". — Na łamach „Kurjera Literacko Naukowego", pojawiły się ostatnio artykuły Z. Durczewskiego z Rawicza, starającego się dowieść, że Ogiński nie mógł napisać melodji do pieśni „Jeszcze Polska", oraz Dr. S. Zetowskiego, broniącego w dalszym ciągu swej tezy, znanej z publikacyj w różnych pismach.

POLESIE: wieś Szenie. — W Szeniach odbył się „Wieczór polskich pieśni ludowych", na którym oprócz deklamacyj i śpiewu chóralnego dzieci 3-kl. szkoły pow. inscenizowały pieśni góralskie.

WIADOMOŚCI Z ZAGRANICY

FRANCJA. Wielka debata w Izbie Deputowanych nad nauczaniem śpiewu w szkołach. — Przy okazji uchwalenia budżetu Sztuk Pięknych, wywiązała się ożywiona dyskusja w Izbie Deputowanych nad nauczaniem śpiewu w szkołach. Debaty poprzedziła konferencja grupy Deputowanych „dla obrony sztuki muzycznej", na której inspektor nauczania śpiewu, Maurice Chevais, przedstawił dezyderaty nauczycieli muzyki. Domagał się on przedewszystkiem, by muzyki w seminarjach uczyli wyłącznie nauczyciele muzyki, albowiem wytworzyła się taka sytuacja, że nauczyciele innych przedmiotów dla dopełnienia liczby godzin, przewidzianych etatem, brali lekcje muzyki, mając do tego zbyt małe przygotowanie. Dyskusja, która na ten temat powstała w Izbie Deputowanych objęła szersze kręgi i przybrała formę bardzo ożywioną. Poza sprawozdawcą p. Mounet, przemawiało kilku mówców, przyczem dyskusja nabierała posmaku politycznego. Chodziło mianowicie o sprawę nauczania muzyki w seminarjach alzacko-lotaryńskich, gdzie za czasów niemieckich było 12 godzin muzyki, śpiewu, gry na skrzypcach, fortepianie i organach. Pod rządami francuskimi wprowadzono redukcję godzin muzyki co wywołało duże zaniepokojenie wśród nauczycieli Alzacji i Lotaryngji Z dyskusji warto przytoczyć kilka zdań.

P. Mounet powiedział: „Muzyka nie powinna być traktowana jako pewna przyjemność, lecz jako środek wychowawczy, wzbogacający osobowość człowieka".

P. A. Salles mówił: „Właśnie upłynęło sto lat, odkąd wprowadzono obowiązkowe nauczanie muzyki w szkołach francuskich. W chwili obecnej, po upływie stu lat, jesteśmy w tym punkcie, w którym byliśmy przed wiekiem. Nasz kraj jest jedynym w Europie, nie znającym niemal zupełnie w programach muzyki".

„Muzyka jest wymowniejszą od słowa, śpiew głębiej wnika w duszę niż poezja. Sztuka tonów silniej działa od malarstwa i rzeźbiarstwa, bo dociera do najgłębszych strun duszy ludzkiej".

„Nie wątpię, że Ministerstwo, wprowadzając wielką reorganizację nauczania powszechnego, którą opracowuje obecnie, weźmie pod uwagę znaczenie muzyki w wychowaniu".

AUSTRJA. „Dzień muzyki". — Rząd austrjacki wyznaczył 22 kwietnia na ogólnie w całym kraju obchodzony „dzień muzyki". Odnosi się w pierwszym rzę-

dzie do szkół, które w tym dniu mają uprzytomnić dzieciom znaczenie muzyki austrjackiej, szczególnie klasycznej (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Strauss).

NIEMCY. Metoda Eitza. — Dzięki silnemu podkreślaniu haseł nacjonalistycznych w szkolnictwie niemieckiem zyskała na aktualności niemiecka metoda solfeżu Eitza. „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" w Berlinie organizuje kursy dla zapoznania się nauczycieli z tą metodą umuzykalniania młodzieży.

ANGLJA. Fleciki z trzciny bambusowej. — Miss James w Anglji zaczęła pierwsza ze swemi dziećmi sporządzać instrumenty muzyczne do nauki muzyki. Myśl ta przyjęła się w Niemczech i w Austrji.
Najtańszemi instrumentami, jakie mogą dzieci wyrabiać są fujarka i flet. Charlotte Blendorf w Niemczech wydała książkę o sporządzeniu fletu z trzciny bambusowej i zeszyt z pisemnemi ćwiczeniami.
Uzyskanie dźwięku zasadniczego fletu, pierwszego tonu i dalszych — oto ważny problem, który kształci nietyle technicznie, ile muzycznie. Dziecko bowiem musi stroić instrument, porównywać wysokość dźwięków. Praktycznie rozstrzyga w ten sposób problem całych tonów i półtonów. W gazecie szwajcarskiej „Schweizer Erziehungs-Rundschau" — lipiec (Bibljoteka M.W.R. i O.P.), podany jest dokładny opis fletu, wykonanego z trzciny bambusowej.

STANY ZJEDNOCZONE. Nauka gry na instrumentach przez radjo. — Radjofonja zdobywa coraz to nowe laury w zastosowaniu jej w najrozmaitszych dziedzinach życia i wiedzy. A oto najnowszy jej sukces: nauczanie gry na skrzypcach na dystans. Kierownik wydziału muzycznego na uniwersytecie Michigan (U. S. A.), dr. J. Maddy, poczynił bardzo ciekawe i udane próby z nauką gry na skrzypcach przed mikrofonem i opracował własną metodę nauczania. Dr. Maddy siedzi więc przed mikrofonem i przez okno przygląda się uczniom w bocznej sali, którzy odbierają odeń wskazówki, podane przez głośnik. Dr. Maddy kontroluje grę uczniów, poprawia błędy, wskazuje jak należy trzymać smyczek, jak stopniować grę i t. d. Błędy, jakie popełniają zwykle uczniowie, są zdaniem dr. Maddy, powszechne i mogą być korygowane na odległość, a wskazówki profesora mogą znaleźć zastosowanie wobec uczniów, oddalonych odeń o setki mil. Metoda d-ra Maddy spopularyzowała się już i przyjęła tak dalece, iż do udziału w wykładach jego przystąpiło dotąd około 5000 uczniów, zamieszkałych w 38 miejscowościach w rozmaitych stanach.
Prócz gry na skrzypcach udziela w podobny sposób dr. J. Maddy również nauki gry na instrumentach dętych. Dotąd wykształcił tą drogą, o ile chodzi o instrumenty dęte około 3.800 uczni. Odpowiednich „podręczników szkół pomocniczych" rozsprzedano 18.000 egzemplarzy.

Lekcje śpiewu przy pomocy gramofonu. — W szkołach powszechnych Stanów Zjednoczonych wytworzyła się już metoda uczenia pieśni przy pomocy gramofonu. Nauczyciel puszcza płytę z piosenką najpierw dla samej przyjemności słuchania na innej lekcji np. szycia, rysunków. Uczniowie podświadomie przyswajają sobie pewne elementy piosenki. Później pewnego dnia znajdują dzieci tekst tej piosenki napisany na tablicy. Nauczyciel objaśnia go, aby uniknąć ewentualnych błędów w wymowie. Przy tej sposobności objaśnia nauczyciel także znaczenie słów i treść emocjonalną pieśni. Następnie przystępuje do śpiewania pieśni. Błędy rytmiczne, akcentu są rzadkie pod kierownictwem nauczyciela. A jeśli się znajdą — nauczyciel puszcza płytę na nowo. Dzieci zauważają błędy i poprawiają je.
Wtedy można również przystąpić do zaobserwowania taktu i długości dźwięków.
Niestety, nie można płyty puścić w ruchu zwolniony, któryby ułatwił obserwację, bo pieśń stałaby się brzydka i opadłaby znacznie w wysokości, mimo to można wyjąć pewne fragmenty do analizy.

Kpt. Kplm. Jan Kozdrach (Łuck): Tablica Interwałów. Przemyśl, 1933. Nakładem miesięcznika „Orkiestra".

Tablica interwałów p. kpt. Kozdracha jest dość „dowcipnie" pomyślana: kto umie oznaczać wszystkie odległości od każdego dźwięku, ten może wpisać do odpowiednich kratek nazwy tych odległości, lecz kto tego nie umie, nigdy się tej sztuki z tablicy p. Kozdracha nie wyuczy.
Więc poco i dla kogo tablica została wydana? Niewiadomo.

Szanuj instrumenty. Przemyśl 1933. Nakładem miesięcznika muzycznego „Orkiestra".

W małej 8-io stronicowej broszurze znajdujemy praktyczne wskazówki — jak należy konserwować instrumenty orkiestry dętej (instrumenty metalowe, drewniane i perkusyjne). Kierownicy amatorskich orkiestr dętych winni zapoznać się z tą pożyteczną broszurą.

Prof. dr. Henryk Opieński: Ze wspomnień osobistych o słynnych i mniej słynnych kapelmistrzach. Przemyśl 1933.
Wyjątkowo ciekawa i interesująco napisana książeczka. Autor — znany kompozytor, dyrygent, muzykolog i pedagog — wiele podróżował, wiele widział i słyszał, znał osobiście najsławniejszych muzyków czasów ostatnich. W omawianej książeczce Opieński w barwny sposób opowiada o „właściwościach" słynnych dyrygentów, poruszając jednocześnie kwestje związane z tą rzadko, jedynie u wybranych muzyków, spotykaną zdolnością — całkowitego panowania nad orkiestrą i wydobywania z niej rzadkich efektów muzycznych.
Szkoda, że bogaty materjał, zawarty w zwięzłej tej książeczce został przez autora potraktowany tak szkicowo. **B. R.**

DZIAŁ INFORMACYJNY

STAN I POTRZEBY PRZEMYSŁU MUZYCZNEGO W POLSCE.

Powołanie do życia przez Ministerstwo Oświaty w roku szkolnym 1930/31 Oddziału Instrumentów Muzycznych Państwowej Szkoły Rzem.-Przemysłowej w Warszawie (ul. Hoża 88), jest pierwszym krokiem w kierunku utworzenia przemysłu lutniczego, dotychczas nieistniejącego w Polsce.

Programem tej placówki szkolnictwa zawodowego jest produkcja instrumentów smyczkowych (skrzypce, altówki, wiolonczele i kontrabasy), oraz lutniowych (mandoliny, gitary, bałałajki i t. p.), które prawie w stu procentach Polska z roku na rok sprowadza z zagranicy za wielomiljonowe sumy pieniężne. Posiadamy w kraju cenny surowiec w postaci klonów, jaworów i świerków, który, jak dotychczas, nabywany jest przez firmy zagraniczne po cenie drzewa opałowego, aby z powrotem do nas wracał w formie już przerobionej z wielotysiącznie procentowym zarobkiem.

Przemysł muzyczny w Polsce posiada wszelkie możliwości olbrzymiego rozwoju, lecz odczuwa się zupełny brak techników-konstruktorów i wielki brak (w każdej jego dziedzinie) wykonawców-specjalistów.

Wobec otwarcia Szkoły Instrumentów Muzycznych, konieczne jest zainteresowanie i poparcie sfer społecznych, które winny wziąć w tem swój udział, aby przyczynić się do właściwego rozwoju wytwórczości instrumentów muzycznych. Szeregi młodzieży, które poświęcą się przemysłowi muzycznemu, napewno wówczas znajdą i zadowolenie w pracy i pewny byt.
Warsztaty szkolne wymienionego Oddziału Instrumentów Muzycznych już

rozpoczęły produkcję ręczną instrumentów smyczkowych i lutniowych; pierwszy zaś rocznik uczniów, którzy ukończą szkołę, będzie mógł być materjałem instrukcyjnym w zapoczątkowanym przemyśle lutniczym, w szkołach robót ręcznych, seminarjach nauczycielskich i szkołach powszechnych.

Aby zaszczepić lutnictwo i rozwinąć produkcję instrumentów smyczkowych i pokrewnych strunowych w istniejących ogniskach przemysłu ludowego, zwłaszcza w tych miejscowościach Polski, gdzie już istnieje chałupniczy przemysł drzewny, — Kierownictwo Oddziału Instrumentów Muzycznych P. S. R. P. w Warszawie (ul. Hoża 88) pragnie nawiązać kontakt z izbami rzemieślniczemi, towarzystwami i związkami przemysłu ludowego, korporacjami i szkołami rzem.-przemysłowemi, również przemysłowcami i kupcami branży muzycznej.

Czynnik pracy ludzkiej tak ważny, gdy chodzi o sprawę stworzenia u nas wytwórczości instrumentów lutniczych, zapowiada się na przyszłość korzystnie pod tym względem, że posiadamy w Polsce znaczne ośrodki ludności wiejskiej, zaprawione już do wykonywania nieraz bardzo precyzyjnych robót w drzewie. Ośrodki te mogłyby być łatwo wykorzystane i przystosowane do wytwórczości chałupniczej części składowych instrumentów smyczkowych i lutniowych. Przykładowo wspomnimy tu tylko o ludności Podkarpacia. Rozwój lutnictwa dać mógłby tej ludności dodatkowy zarobek w miesiącach zimowych, wolnych od robót w polu, na wzór tego ,co ma miejsce w niemieckich i czechosłowackich ośrodkach produkcyjnych, w których chałupnicy rekrutują się przeważnie z pośród ludności rolniczej.

Należyte wykorzystanie tych walorów pozwoliłoby lutnictwu polskiemu uniezależnić się całkowicie od zagranicy.

Powołanie do życia lutnictwa polskiego wymaga spełnienia następujących trzech podstawowych warunków:

1) należy poprzeć wysiłki Kierownictwa Oddziału Instrumentów Muzycznych Państwowej Szkoły Rz.-Przem. w kierunku dostosowania tej placówki do roli szkoły pionierów przemysłu lutniczego;

2) należy wykorzystać nasz naturalny drzewostan drogą zracjonalizowania sprzedaży drzewa rezonansowego, oraz stworzenia jego przerobu dla celów lutniczych;

3) wreszcie konieczne jest podniesienie poziomu umuzykalnienia społeczeństwa, jako też wzbudzenia zainteresowania zagadnieniem wytwórczości krajowej u wszystkich tych czynników, które mogą wpłynąć na zwiększenie popytu na instrumenty krajowe.

REDAKTOR: KAROL HŁAWICZKA

KOMITET REDAKCYJNY: STANISŁAW ADAMSKI, MIECZYSŁAW KACPERCZYK, TADEUSZ MAYZNER, BRONISŁAW RUTKOWSKI, STEFAN WASIAK.

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO: STANISŁAW MACHOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA

ZAKŁADY GRAFICZNE TOW. WYDAWNICZEGO „B L U S Z C Z“ — WARSZAWA, SOLEC 87.